q709.477
G927

LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN

ELIAS CZAYKOWSKY
COLLECTION OF
UKRAINIAN CULTURE

q709.477
G927

ПРИВАТНА БІБЛІОТЕКА
ОСИПА І АНАСТАЗИЇ КОЧАН
ЗДА

L'ART UKRAÏNIEN MODERNE-СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

FASCICULE 1 *ВИПУСК 1*

LES ARTISTES DU STUDIO DE PRAGUE

ГРУПА ПРАЖСЬКОЇ СТУДІЇ

PRAGUE-ПРАГА

1925

q 709.477
G927

Les circonstances historiques ont engendré dans l'art ukrainien du XIXe s. une grave anomalie. Grâce à la politique moscovite pendant un siècle entier et même plus longtemps l'Ukraine a été privée de centres artistiques importants. Dans la seconde moitié du XVIIIe s. les meilleurs artistes étaient transférés de l'Ukraine à Petersbourg et à Moscou et on leur interdisait le retour au pays. Le but d'une telle politique était non seulement de créer par les talents artistiques ukrainiens l'art moderne russe, — tâche que les maîtres ukrainiens accomplirent d'ailleurs brillament, — mais aussi de détruire l'art ukrainien. Dans ce but dès la fin du XVIIIe s. et au commencement du XIXe s. on usait de toute la force des répressailles administratives envers les centres artistiques ukrainiens qu'étaient les écoles supérieures des Beaux-Arts. C'est alors que fut restreinte dans ces fonctions l'Académie de Kiev et qu'on reduisit son ancienne position de centre scientifique et artistique au rang d'une simple faculté de théologie, c'est alors que l'école supérieure de peinture de la Lavra de Kiev fut abaissée au rang d'école d'iconographie.

Il est vrai qu'une telle politique quoique plus que séculaire ne put anéantir toutes les forces créatrices du peuple ukrainien mais elle n'en causa pas moins un grand préjudice à l'art ukrainien. Les forces artistiques ukrainiennes, privées, sur tout le territoire de l'Ukraine, d'une académie ou d'une autre école des Beau-Arts aux traditions artistiques nationales souffrirent un grand préjudice mais elles furent obligées à s'y accomoder. Les jeunes talents étaint obligées à chercher l'appui indispensable à leur formation artistique dans les académies de Petersbourg et de Cracovie et les arts russe et polonais ont souvent profité de leurs oeuvres en les portant à leur propre compte. En effet les maîtres ukrainiens firent beaucoup pour l'art de ces deux peuples, surtout pour l'art russe. Toute la période initiale de l'art moderne russe dès l'epoque de l'impératrice Elisabeth fut créée par les maîtres ukrainiens tels que Antropow, Levitsky, Borovikovsky; l'Ukrainien Lossenko d'un élan puissant entraina la peinture russe sur la voie de l'art classique, l'Ukrainien Venetsianov originaire de Nijine posa les premiers fondements du réalisme dans la peinture russe et c'est encore les artistes ukrainiens tels que Kramskoy, Gay, Yarochenko, Riépine, Kouindji qui affirmèrent ce réalisme dans la peinture russe et créèrent le mouvement appelé „peredvijnitchestvo". De même les Ukrainiens Kozlovsky et Martos créèrent la sculpture russe. L'état florissant mais de courte durée de l'Académie de Cracovie au commencement du XX s. devait beaucoup de son éclat et de sa force au professeur-paysagiste Stanislavsky, Ukrainien de par son origine et son caractère.

Mais forcés de travailler au profit de l'art russe et polonais les maîtres ukrainiens constituaient auprès des académies de Petersbourg et de Cracovie leurs propres centres ukrainiens, quoique en suite la plupart d'eux après la fin de leurs études académiques retournaient en Ukraine. Naturellement l'art ukrainien a souffert beaucoup de ce que ses jeunes forces devaient se former à l'étranger, mais il a surmonté ce mal. Même pendant les plus durs temps

l'art ukrainien ne s'est pas arrêté dans son développement et avec le début du XXe s. les forces créatrices de l'art ukrainien s'organisent déja en Ukraine. Dès que la révolution de 1917 a rompu les chaînes de l'ancien régime tzariste on parvint à fonder une Académie Ukrainienne des Beaux-Arts à Kiev. Quoique dans la manière des professeurs qui formèrent le premier corps enseignant on sentait parfois l'empreinte des anciennes traditions de Petersbourg et de Cracovie il y avait outre cela tant de personnalité purement ukrainienne, fraiche et vivante que l'Académie Ukrainienne, malgrè qu'elle était la plus jeune alors dans le monde slave a occupé dès son début par sa valeur artistique une place qui ne fut point la dernière. Mais la révolution n'apporte pas seulemeut des roses. Et l'ironie tragique des temps présent a voulu encore que les milieux artistiques ukrainiens continuassent à se former à l'étranger. Cette tragédie présente nous force à commencer notre caractéristique de l'art ukrainien moderne par le groupe d'artistes qui travaille encore à l'étranger, quoique cette fois dans l'hospitalière Prague. Mais au fond le fait que les centres d'art ukrainien doivent se former en dehors des limites de l'Ukraine est malheureusement dans les tradition de ce pays.

* * *

Le groupe du Studio de Prague possède tous les traits d'un groupe constitué non sur la base d'un *crédo* artistique déterminé comme il en est ordinairement avec les groupes qui se réunissent pour un labeur tendant vers un but artistique. Le groupe du Studio de Prague est plutôt une association mécanique d'individualités d'artistes indépendants, une association qui a pour but l'enseignement artistique dans l'Atelier, comme dans une école supérieure des Beaux-Arts. Sous la dénomination modeste du „Studio Ukrainien d'Art plastique à Prague" existe en fait une école des Beaux-Arts privée avec un large programme d'études académiques. En tant qu'école supérieure le Studio est obligé de satisfaire largement aux besoins des jeunes forces artistiques ukrainiennes se trouvant en dehors des limites de l'Ukraine. Par suite il ne peut se borner à soutenir des tendances déterminées dans l'art. L'art du peuple ukrainien est plus large qu'une réunion de divers tendances trouvant leur expression dans le large courant du progrès de l'art ukrainien en général. Chaque tendance a le droit de se manifester librement dans le Studio de Prague qui est ouvert pour toutes les forces artistiques ukrainiennes restées à l'étranger. A son début „Le Studio Ukrainien d'Art plastique à Prague" fondé le 24. XII. 1923 a réuni dans son corps enseignant outre les forces scientifiques pour les matières de la théorie de l'art, conformément aux programmes usuels des académies, cinq professeurs — maîtres dans la pratique de l'art: pour le dessin et la peinture *J. Kouletz* et *S. Mako*, pour la graphique et l'art appliqué *J. Mozalevsky* pour la sculpture *K. Stakhovsky* et pour l'architecture *S. Timochenko.*, Ces cinq professeurs, maîtres de l'art, ont réuni une partie de leur crèations artistiques récentes et les ont soumis au jugement d'un large public à l'éxposition d'inauguration du Studio, du 26/X au 17/XI 1924 à Prague, dans les locaux du Studio transformé pour l'occasion simplement mais avec goût en salon.

A l'exposition commune des cinq maîtres où les travaux de l'un se trouvent à coté de ceux de l'autre, se sont révélées d'une façon trés claire, pour ainsi dire évidente, touts les traits individuels de chaque maître en particulier et toutes les différences de leurs aspirations et de leurs réalisations de même que la façon de traiter le sujet et les moyens de chacun d'eux.

Le professeur de dessin et de peinture *J. Kouletz* se présente de prime abord comme un pur coloriste. Le maître plonge dans les cascades de couleurs pures, vives et variées, avec une grande maîtrise il réunit les teintes chaudes et concentrées dans les gammes d'une noble froideur et force ses couleurs à briller de leur propre lumière de telle manière que l'oeil peu exercé les rapproche aux vitrages dont les couleurs brillent et étincellent aux rayons de la lumière du jour pénetrant à travers le verre. Mais les compositions de Kouletz ne sont pas des vitrages, ses couleurs brillent non de la lumière empruntèe, mais bien de leur propre lumière. La pureté de ses teintes bleues foncés ou vert-fauves révèle une noble perfection dans le coloris du maître et la profondeur concentrée de ses rouges ou la limpide transparence de ses bleus-clairs se réunissent dans une harmonie recherchée de couleurs. Mais tout en reconnaissant les capacités coloristes du maître si on caractérisait Kouletz comme un pur coloriste-ce serait ne pas l'apprécier pleinement. En examinant de plus près et d'une manière plus détaillée les travaux de Kouletz on peut remarquer que toutes les couleurs dans ses tableaux obéissent docilement au dessin exigeant et médité du maître. Le dessin de Kouletz est expressément et volontairement dur et bien conséquent dans sa logique linéaire. C'est une sorte de logique linéaire indépendante, libre de tout réalisme, à laquelle obéissent les couleurs et qui va jusqu'au schématisme mais qui ne tombe jamais dans la géometrie du cubisme. „L'Antéchrist" de Kouletz illumine par les feux de la croix, par la lumière de la tête, illumine par toute sa personne sur le fond transparent et obscure des croix, mais cette lumière des couleurs est fixée par un dur réseau de lignes droites et verticales. Celles-ci découpent d'un contour sévère le profil de la figure presque sans dévier de leur dure droiture; elles dominent par cette droiture verticale toute la construction et se plient difficilement comme malgré elles, dans les lignes du chiton. Faut-il y chercher le sens philosophique, la conception qu'a le maître du symbole de l'Antéchrist? Ce n'est pas la peine, de meme que ce n'est pas la peine de chercher le sens littéraire dans la „Guillotine", de traduire en parole le récueillement musical de la „Simphonie de Bethoven" ou de deviner la conception philosophique du maître dans „La Révolution". La philosophie peut être n'est pas en effet étrangère aux oeuvres de Kouletz, mais si on voulait y chercher un sens philosophique il faudrait tâcher de comprendre la philosophie essentiellement de peinture, celle du dessin et des couleurs et non y chercher la philosophie littéraire des compositions du maître.

On peut observer un processus intéressant de création dans la série des travaux grands et petits, achevés ou esquissés exposés par le professeur *S. Mako.* Les plus anciennes de ces oeuvres exposées, telles que les portraits „L'homme au monocle" ou la „Tête poudrée", trahissent la main d'un maître achevé, sûr de lui-même qui donne non des recherches mais des oeuvres achevées. Ces portraits sont traités avec un réalisme sain, leur dessin est conscient et sûr, la touche est hardie et élégante, la gamme des couleurs est complétement liée et le tout est animé par un souffle leger de „l'ésprit" français. Les esquisses et aquarelles du carnaval présentent chez Mako les memes traits d'une maîtrise accomplie dans son genre. Mais tout en étant un maître achevé S. Mako n'est pas figé dans sa perfection. Ayant atteint la maîtrise dans la manière réaliste l'artiste ne s'y arrêta pas, ne se reposa pas sur ses lauriers, mais il fit un pas qu'on ne comprend pas tout d'abord. En comparaison avec les portraits précédents le tableau représentant „l'enfant dormant" semble malgrè tout son achèvement n'être qu'une allusion à un tableau, comme si c'était une esquisse pour une composition. Il

n'y a plus de couleurs, tout est dans un ton gris, comme embrumé d'un voile de legère fumée, mais la touche beaucoup plus contenue quoique toujours sûre, et le dessin net prouvent que le maître ne se jette pas par cette oeuvre dans le vague de l'ancienne manière du fumisme, mais cherche des paroles nouvelles, des réalisations nouvelles. Où mène ce pas — c'est ce que nous montrent les nouvelles ouevres de Mako déjà créées sur le sol de Prague. La grande et assez monumentale „Composition", malheureusement non achevée, nous le prouve, mais encore mieux le prouvent le „Portrait de femme" et surtout „La garçonne". Mako en tant que maître de la peinture semble ici renoncer aux couleurs et n'en avoir sur sa palette que deux ou trois, mais il est curieux que grâce à cela il atteint justement une légereté du coloris spéciale et une élégance raffinée. Le portrait de femme dans une gamme jaune-vert vous gagne par sa sincérité et en meme temps impressionne par la sensibilité et la légereté du coloris. La sensibilité de son coloris est telle, qu'il change sous l'influence des variations la lumière, ce qui donne l'impression d'une personne vivante changeant sans cesse son humeur. Non moins sensible dans son coloris mais tout à fait autrement traitée est „La Garçonne", c'est la dernière des oeuvres de Mako et la plus avancée sur le chemin de ses nouvelles tendances. La réunion d'un coloris léger, sensible, mourant et du contour volontairement dur du corps de femme au centre du tableau donne à celui-ci un piquant spécial. Il y domine une ligne de dessin classique et juste mais expréssément dure qui ne laisse plus de place pour une touche large. Par contre le coloris contenu, autrefois si exigeant prouve que le maître a passé à des tâches beaucoup plus compliquées que celles de ses premiers travaux. Cette capacité du maître de passer des résultats atteints à des nouvelles recherches donne à ses oeuvres le caractère attrayant de fraicheur et de jeneusse.

La graphique de *J. Mozalevsky* est tout d'abord le triomphe de la technique. En tant que maître de la graphique et de l'art appliqué Mozalevsky suit sciemment la voie sur laquelle l'artisan devient un artiste. Ayant rejeté la vieille routine qui a fait tant de mal à l'art, la routine qui voulait tracer et approfondir la ligne de séparation entre l'artiste et l'artisan Mozalevsky met un signe d'égalité entre ces deux conceptions. Comme artiste raffiné Mozalevsky entre fièrement dans la corporation des artisans en contribuant ainsi à la renaissance de ces temps glorieux où la différence entre l'art et les métiers s'éffaçait, où l'artisan était en meme temps artiste et où tout l'entourage de l'homme tout en étant le produit des métiers était le résultat d'une activité artistique. Dans son métier artistique Mozalevsky donne la première place à l'art de la technique et cet art véritable met une empreinte artistique sur tout son oeuvre. Est-il vrai que son „Sic transit" donne l'impression d'un cauchemare ? Est-il vrai que „Le vieux guerrier" est une oeuvre d'une imagination romantique ? Est-il vrai que „Le prince" endormi sur le dos d'un cochon est inspiré par la fantaisie naïve d'un conte et que „L'ouvrier" est un symbole synthétique des temps présents ? On pourrait le discuter. Mais il ne s'agit pas de cela, ce n'est pas cela qu'il faut chercher dans ces gravures. Le raffinement de la technique graphique, la manière d'exécution est une conquête par ellememe; dans la lutte hardie contre les difficultées techniques, contre ce qui semble insurmontable, il y a une poésie spéciale indépendante du sujet. „Le portrait d'un viellard", d'un homme à la barbe est si simple et en même temps si fin dans l'exécution qu'il rappelle les meilleurs temps du développement de l'art graphique. Mozalevsky en vrai maître connaît et domine touts les styles historiques et avec la facilité d'un virtuose les adapte à l'art appliqué. Son

sceau de l'Université Ukrainienne à Prague dans le style antique a l'air d'une vieille camée, le dessin pour la broderie a tous les traits caractéristiques des broderies ukrainiennes du XVIIe s., dans la décoration des livres il sait par l'ornementation même de la reliure rendre sinon le contenu du moins le caractère du livre. C'est encore une conquête de Mozalevsky que la finesse invraisemblable de ses miniatures en couleurs sur ivoire. Virtuose d'une technique scrupuleuse Mozalevsky s'y surpasse lui-même, comme fin virtuose de la graphique. Il faut examiner ses miniature à la loupe pour apprécier la finesse et la précision du travail. Ici le maître semble ne pas faire renaître l'art ancien mais le conduire plus loin vers une perfection plus grande encore et vers des conquêtes nouvelles.

L'équilibre contenu et solide, le repos plastique, pour ainsi dire, — sont, semble-t-il, les traits essentiels des sculptures exposées par le professeur *K. Stakhovsky*. Dans tous ses ouvrages on remarque le sens de la masse et la maîtrise de cette masse, la maîtrise si tipique et si importante pour un vrai sculpteur. Mais à coté de la masse la ligne de contour et la combinaison des lignes intérieures joue dans les mêmes sculptures un grand rôle. La masse ne domine pas les lignes et les lignes laissent toute liberté aux masses. Peut être les unes et les autres sont soumises à l'architectonique générale du tout et c'est dans les compositions de groupes que cette architectonique achevée ressort avec une perfection particulière. Dans le buste-portrait d'une jeune fille Stakhovsky traîte le sujet sans oublier aucun des moyens dont dispose la sculpture pour servir à la réalisation du dessin de l'auteur. Les masses volontairement inachevées dans leur développement, la secheresse voulue de la ligne, la gaucherie non accidentelle de la construction, le tout bien contenu, sans soulignements, — tout cela sert au but de l'auteur qui est de représenter en formes vagues les traits de la femme future, exprimer la grâce un peu gauche mais si gentille d'une jeune fille. Il semble pourtant qu'avec un amour plus grand encore que pour la nature humaine Stakhovsky traite la nature des quadrupèdes. Dans le règne des animaux le maître est, comme on le voit bien, chez lui, dans une atmosphère favorite. De plus l'artiste manie avec la meme habileté les matières différentes; le bronze coulé et le bois sculpté, le plâtre dur et la glaise molle servent également au maître, et Stakhovsky tire de chacun de ces matériaux justement les effets dont il a besoin et qui leurs sont propres. Il se sert du bronze pour traîter de façon réaliste les formes lourdes de l'hippopotame, et ce corps coulé nettement se tient ferme sur ses pieds métalliques. Au contraire le même hippopotame traité en terre cuite, même un peu primitivement stylisé, entraîne le gros de la masse vers la tête puissamment tendant à y concentrer tout son poids dans l'énergie brute de la bête. „Le rhynocéros" traité et stylisé d'une manière semblable en terre cuite, par la même force invincible et instinctive se meut lentement en avant, il semble que toute sa masse pesante et disgracieuse est constamment mobile. Le bison en bois au contraire reste en place immobile et monumentalement lourd. Et le bloc de bois sert le mieux sous la main du maître à rendre l'énormité monumentale de la bête. Cette pièce de sculpture qui n'est pas grande de dimensions, qui est de beaucop plus petite que la grandeur naturelle, semble peser par ses dimensions et en réalité elle pèse par la monumentalité imposante de ses proportions. Avec une connaissance parfaite des proportions du cheval sauvage à la tête lourd et au torse court sur ses jambes minces, est coulé en plâtre le corps ferme du „Petit cheval de Prjevalsky". Et au contraire c'est dans les formes souples que Stakhovsky rend le caractère félin d'un groupe de lions. Les formes bien moulues et les lignes

recherchées réunissent d'une manière parfaite dans un seul élan le groupe de trois lions, et cette ensemble est achevée par la construction architectonique du groupe tout entier sous la forme sévère d'une pyramide. En meme temps Stakhovsky ne synthétise pas ses animaux, il les individualise plutôt, de sorte que chaque animal chez lui n'est pas un specimen généralisé de son espèce, mais possède les traits personnels; quelquefois même il est traité du point de vue d'une psychologie assez compliquée. Et tous ces traits divers du travail du maître conservent un équilibre tranquille dans tout l'ensemble de ses oeuvre, aucun de ces traits ne prédomine et tous ensemble laissent l'impression d'un achévement parfait et d'une noble réserve.

Le professeur de l'architecture *S. Timochenko* a exposé des dessins architecturaux d'églises et d'édifices profanes. Dans ses projets d'églises le maître part des formes de l'art constructif ukrainien des XVII-et XVIII s. s. en suivant parfois de très près, les vieilles traditions surtout dans les constructions en bois. Ainsi son église de Drohobytch semble n'être q'une reconstruction d'une vieille église à 5 coupole de la Galicie Orientale. Cependant dans le projet d'une grande église en maçonnerie le maître semble faire un pas en avant dans le développement des formes essentiellement ukrainiennes, le développement qui s'arrêta à la fin du XVIII s. Tendant à développer ces formes Timochenko fait un pas risqué vers une complication poussée plus loin de l'église à neuf compartiments jusqu'au temple gigantesque, combiné de 17 condignations. Et non seulement cela réussit au maître mais le maître réussit même à unir ses 17 condignations dans un ensemble architectural et ce succès de Timochenko ouvre devant l'architecture réligieuse des prespectives très importantes. Au contraire les constructions profanes du meme maître sont au fond des produits de l'architecture moderne, non sans un certain éclectisme propre à notre époque, peu importe si le maître part dans son travail de l'architecture locale ou s'il part de l'architecture de l'époque classique. Dans le premier cas Timochenko se plait à employer la forme pointue de la couverture du toit en chaume, parfois avec des coupes coquettes et il se sert habilement de cette forme dans les constructions des villas intimes ou des maisons de campagne. On peut contester l'emploi des percées sexagonales pour les fenêtres et les portes dans une construction en maçonnerie, de meme on peut contester l'emploi des perrons avancés sur les colonnes dans les palais du style empire; l'un et l'autre ne sont pas tout à fait dans le caractère de l'architecture ukrainienne. Les percées sexagonales dans l'ancienne architecture ukrainienne ne se rencontrent que dans le bois; quant aux balcons de l'époque du style classique le goût ukrainien de l'intimité les préferait délimités en dedans de la construction et non ajoutés à la construction en dehors. Si on peut contester ces détails du travail architectural de Timochenko, il est indubitable cependant qu'en général les détails décoratifs ne troublent pas chez lui la sérenité architecturale de l'ensemble. Conformément à la tradition ukrainienne Timochenko se sert des ornements décoratifs avec une réserve et avec la mesure conforme au but constructif.

Ainsi le groupe des cinq artistes du Studio de Prague est un groupe de cinq individualités artistiques indépendantes et chaque artiste du groupe s'est présenté à l'exposition inaugurale devant le public de Prague dans sa valeur artistique bien déterminée. L'exposition dans son ensemble a présenté dignement au jugement du public tchèque quelques côtés de l'art ukrainien moderne.

D. Antonovytch.

Історично зложені обставини появили в українському мистецтві в XIX віці одну тяжку ненормальність: політикою царської Москви на протязі цілого століття і навіть довше, Україну було позбавлено значних мистецьких осередків. В другій половині XVIII віку всіх кращих українських майстрів насильно переселювали до Петербургу та Москви і забороняли їм поворот на Україну. Метою такої політики було не тільки стремління українськими силами створити модерне руске мистецтво, — це завдання українські майстри блискуче виконали, — але ще більше ця політика стреміла знищити мистецтво українське і для того з кінця XVIII і на початку XIX віку всею силою адміністраційних репресій давили на взірцеві українські мистецькі осередки, які були високими школами мистецтва. Тоді Київську Академію обмежили, і з колишнього осередку наук і мистецтв звели до ранги теологичного факультету, тоді ж високу школу малярства при Київській Лаврі звели до ранги іконописної школи.

Правда така, довше ніж столітня, систематична політика не в силі була убити творчих сил українського народу, але розвій українського мистецтва на тому не мало тратив. Українські мистецькі сили, позбавлені академії мистецтва, чи якої будь високої мистецької школи на цілому терені України, тяжко на тому терпіли, але мусіли до того пристосовуватися. Молоді мистецькі сили змушені були за мистецькою освітою подаватися до академій мистецтва у Петербурзі та Кракові, і їх творчі осягнення руске та польське мистецтва часто заносили і досі заносять на свій дебет. І справді, українські майстри багато зробили для мистецтва цих народів, особливо для мистецтва руского. Весь початок нового руского малярства з часів цариці Єлисавети пішов від майстрів Українців — Антропова, Левицького, Боровиковського, Українець Лосенко могутнім поривом потягнув руске малярство на шлях класичности, Українець з Ніжина — Венеціанов заложив початок реалізмові в рускому малярстві і навіть українськими силами, такими як Крамской, Ґе, Ярошенко, Репін, Куїнджі, було основано і закріплено реалізм руского малярства і весь той рух, що називається «передвижничество». Українці ж Козловський і Мартос дали початок рускій скульптурі. Розцвіт на короткий час Краківської Академії на початку XX віку багато завдячує своєю силою і блеском професорові пейзажистові українського походження і української вдачи Станиславському.

Але змушені працювати на користь мистецтва руского та польського українські майстри творили при петербурзький та краківській академіях свої постійні українські осередки, хоч, здебільшого, після скінчення академичної науки, верталися на Україну. Розуміється, українське мистецтво багато терпіло на тому, що молоді сили його формувалися на чужині, але це лихо перетерпіло. І в час найгіршого лихоліття розвій українського мистецтва не припинився, а з початком XX в.

творчі сили українського мистецтва було вже організовано на Україні, і як тільки революція 1917 року скинула пута старої царської політики, як в тому ж році прийшло до заснування Української Академії Мистецтва у Київі. Хоч у праці професорів Київської Академії першого призива подекуди почувалося щось від традицій Петербургу та Кракова, але по-над те стільки було власного українського, свіжого і живого, що зразу київська академія, хоч наймолодша в словянському світі, зайняла між иншими академіями, що-до мистецької гідности, далеко не останнє місце. Заснування першої української академії — є здобутком революції. Але революція іде не з фіялками: і трагічна іронія сучасности захотіла, щоб і далі осередки українського мистецтва закладалися на чужині. Тому, як вислід траґізму сучасности, мусимо прийняти той випадок, що перша мистецька група, про яку здіймаємо мову в характеристиці сучасного українського мистецтва, є також група, що працює на чужині, хоч на цей раз, на щастя, в гостинній Празі. Але в основі той факт, що осередок українського мистецтва мусить організуватися за межами України, є фактом для українського мистецтва, на жаль, традиційним.

*

Група Пражської Студії має всі ознаки групи, зібраної не на підставі якогось мистецького credo, як звичайно буває з групами, що обєднуються на ґрунті праці для мистецьких осягнень. Група Пражської Студії є більше механічне обєднання самостійних мистецьких індивідуальностей, обєднання в праці навчання мистецької умілости в Студії, як високій школі мистецтва. Під скромною назвою «Українська Студія Пластичного Мистецтва в Празі» криється зміст приватної української академії мистецтва з широкою програмою академичного навчання. Як висока школа мистецтва Студія повинна задовольняти на часі спрагу до мистецької науки всіх молодих українських сил за кордоном України, тому вона не може обмежитися якимись напрямами в мистецтві. Мистецтво українського народу є ширше, ніж обєднання певних мистецьких напрямів, які находять свій вираз і своє місце в широкій течії загально українського мистецького поступу. Кожен напрям має право бути заступленим в пражській Студії, відкритій для всіх молодих українських мистецьких сил за кордоном України. На своїм початку «Українська Студія Пластичного Мистецтва в Празі», заснована 24. XII. 1923, зібрала в своєму професорському складі крім наукових сил для предметів теорії мистецтва, згідно до звичайних програм академій, пять професорських сил — майстрів мистецтва практиків: для науки рисунку і малярства *І. Кулець* та *С. Мако*, для графіки і прикладного мистецтва *І. Мозалевський*, для скульптури *К. Стаховський* і для архитектури *С. Тимошенко*. Всі ці пять професорів Студії — майстрів мистецтва — зібрали частину своїх мистецьких осягнень і виставили на суд широкої громади на інавґураційній виставі Студії з 26/X до 17/XI, 1924 у Празі у власному помешканні, просто але зі смаком оберненому на цей час у салон.

На спільній виставі всіх пяти майстрів, де праці одного находяться поруч праць другого, особливо яскраво, так би мовити наочно, виступили індивідуальні риси кожного майстра зокрема і вся ріжниця в мистецьких завданнях і осягненнях кожного, ба навіть в підходах і мистецких засобах. Професор рисунку і

малярства *Іван Кулець* перше враження справляє чистого кольориста. Майстер купається в каскадах чистих, яскраво-барвистих фарб, з великою майстерною умілістю об'єднує насичені гарячі кольори в шляхетно холодних ґамах і примушує свої кольори блистіти власним світлом, так що невправне око їх зближує до вітражів, кольори яких блистять і переливаються промінням проникаючого крізь стекла вітражів денного світла. Але композиції Кулеця — не вітражі, його кольори світять не чужим, а власним світлом. Чистота його темних сине- або зелено-бурих кольорів знаменує шляхетну кольористичну удосконаленість майстра, а насичена глибина його червоних, або ясна прозорість блакитних єднаються у вибагливій барвистій гармонії. Та при всіх кольористичних осягненнях майстра, характеризувати Кулеця, як чистого кольориста, — це значило би його не дооцінювати. При ближчому і докладнішому огляді праць Кулеця, дається спостерегти, що тут барви покірно слухаються вибагливого і продуманого рисунка майстра. Рисунок Кулеця свідомо, умисне твердий і продумано викінчений в своїй лінійній логічности. Якась самостійна логіка ліній, свобідна від реалізму, якої слухаються кольори, яка доходить майже до схематичности, але нігде не переходить в геометричність кубізму. «Антихрист» Кулеця світить огнями хреста, світлом голови, світить цілою своєю постаттю на тлі прозоро темних хрестів, але світ кольорів привязаний до свого місця твердою сіттю прямих вертикальних ліній; вони суворим контуром обрізують профіль обличчя, майже не порушуючи своєї твердої прямоти; в вертикальній прямизні опановують всею композицією і в складках хитона центральної постаті згинаються твердо, ніби знехотя. Чи шукати філософського змісту, розуміння майстром символа Антихриста? Не варто; так само, як не варто дошукуватися літературного змісту «Гільотини», як не варто переводити на слова музичний настрій «Сімфонії Бетговена», чи філософського розуміння майстром «Революції». Філософія, може, справді не є чужою творчости Кулеця, але коли вже шукати в ній філософичного змісту, то треба шукати, щоб зрозуміти суто малярську філософію рисунку і кольорів, а не шукати философії літературного змісту композицій майстра.

Цікавий процес творчости дається спостерегти на ряді великих і малих праць, викінчених і ескізних, які виставив професор *С. Мако.* Уже найстарші із його виставлених праць, як чоловічий «Портрет з моноклем» або «Пудрована дама» виявляють руку майстра викінченого, майстра певного себе, який дає не шукання, але осягнення: трактовано ці портрети із здоровим реалізмом, рисунок їх свідомий і упевнений, мазок смілий і шикарний, кольористична ґама вповні звязана і все обвіяно легким французьким esprit. Такі ж риси викінченого і знайшовшого себе майстра виявляють у Мако і акварельні шкіци карнавалу. Але викінченість майстра не означає його застиглости. Опанувавши наведеною реальною манірою, майстер на ній не заспокоївся, не спочив на лаврах, але робить крок далі, одразу не зовсім зрозумілий. В порівнанню до попередніх портретів, постать малого хлопця «У сні» видається, при всій своїй викінченості, тільки натяком на картину, ніби ескізом до композиції. Фарб уже немає, все в сірому тоні, ніби за димчатим серпанком, а мазок далеко стриманіший; зате, як раніше, упевнений і читкий рисунок свідчить, що майстер в цій праці не кидається до старої зманєрізованої розпливчатости фумізму,

LIBRARY OF THE URBANA-CHAMPAIGN

але шукає нового слова, нових осягнень. До чого цей крок приводить, показують нові праці Мако, утворені вже на пражському ґрунті. Про це говорить велика і досить монументальна, на жаль не скінчена, «Композиція», ще краще про те ж свідчать «Жіночий портрет», і особливе «Холостячка». Мако, як майстер малярства, ніби відмовляється від фарб, ніби має на палітрі тільки дві-три фарби, але цікаво, що іменно завдяки цьому осягає як раз кольористичної легкости, утонченої вибагливости. Жіночий портрет в жовто-зеленій ґамі підкупає безпосередністю, але і справляє враження чутливістю і легкістю кольориту. Чутливість його така, що він кожної пів години в залежности від зміни освітлення міняє свій кольор, і це йому дає враження живої істоти, настрій якої постійно міняється. Не менше чутлива, але зовсім з инакшим підходом трактована, «Холостячка» є останнім і досі найдалі йдучим осягненням Мако. Якусь особливу, гостру пікантність цій праці дає полученння легкого, чутливого і зникаючого кольориту з підкреслено жорстким контуром центральної жіночої постаті. Панування класично правильної живої, але умисне твердої лінії рисунку, яка сама по собі, будучи значним осягненням майстра, не лишає більше місця для шикарного мазка. Зате стримане, вибагливо примітивне кольористичне осягнення свідчить, що майстер перейшов до далеко глибших завдань, ніж в попередніх своїх працях. Ця здібність Мако переходити від викінчених осягнень до нового заглиблення надає його творчости підкупаючої риси молодої свіжости.

Ґрафіка професора *І. Мозалевського* — це перш за все торжество техніки. Майстер ґрафіки і прикладного мистецтва Мозалевський свідомо йде по тому шляху, на якому ремісник стає артистом. Відкинувши стару рутину, що так багато зашкодила мистецтву, рутину, що старалася провести і заглибити межу поміж артистом і ремісником, Мозалевський між цими поняттями ставить знак рівности і як тонкий артист з гордістю вступає до цеху ремісників і цим спричиняється до відродження тих славних часів мистецтва, коли справді ріжниця між мистецтвом і ремеслами стиралася, і ремісник був артистом, а все оточення чоловіка, як продукт ремесла, було наслідком мистецької творчости. В своїй артистичній умілости Мозалевський перше місце дає артизму техніки і цей справжній артизм на його творчість кладе печать мистецтва. Чи справді його «Sic transit» справляє враження кошмару? Чи справді «Рицарь» є твором безпосередньої романтичної уяви? Чи справді «Принц», що заснув на свині, навіяний наївною фантазією казки, або «Робітник» є синтетичним символом сучасности? Про це можна спорити. Але не в тому річ і не того треба шукати в цих ґравюрах. Витонченість ґрафічної техніки, та її виконання, є осягненням само по собі, але в смілому упевненому поборенню технічних труднощів, в переборенню здається неможливого є своя поезія, незалежно від поезії змісту. «Портрет старого» бородатого пана такий простий і разом з тим такий тонкий в виконанню, що згадує найкращі часи розцвіту ґрафічного мистецтва. Як майстер Мозалевський знає і панує над усіма історичними стилями і з легкістю віртуоза використовує їх для прикладного мистецтва. Його печатка пражського українського університету в античному стилю виглядає, як стара камея, рисунок для шитва має всі ціхи українського гаптування XVII віку; в декорації книжок він уміє самим орнаментом окладинки віддати, як не зміст, то настрій книги. Ще одно осягнення Мозалевського,

— це неймовірна тонкість його барвистих мініятюр на слоновій кости. В них Мозалевський, як віртуоз скрупульозної техніки, перевищує сам себе, як тонкого техніка ґрафіки. Ці мініятюри варто роздивлятися крізь лупу, щоб оцінити тонкість і точність праці. Тут майстер, здається, не відроджує старе мистецтво мініятюри, а веде його далі, до ще більшої техничної удосконаленості і до нових осягнень.

Стримана урівноваженість і солідний, так би мовити, пластичний спокій, — з такими, здається, основними рисами своїх скульптур виступає професор *К. Стаховський*. У всіх його працях замітно чуття маси і володіння масою, таке типове і важливе для справжнього скульптора. Але поруч з масою в тих же скульптурах велике значіння грає лінія контура і комбінація внутрішніх ліній. Маса не панує над лініями, лінії не сковують мас. Можливо, що і ті і другі підлягають загальній архитектониці цілого, і викінчена архитектоничність особливо удосконалено виступає в групових композиціях. Портрет погруддя дівчини-підлітка Стаховський трактує, не забуваючи ні одного із засобів, якими володіє скульптура, щоб служити завданню автора. Свідомо недорозвинені маси, умисна суховатість ліній, невипадкова незграбність конструкції, — все це стримане, без підкреслень, служить завданню автора — бажанню віддати недорозвиненість форм будучої жінки, представити трохи незграбну і таку милу грацію підлітка. Але, здається, ще з більшою любовю, ніж до людської натури, Стаховський використовує натуру четвероногих. В царстві звірів майстер у себе дома, в своїй, як видно, любимій атмосфері. При тому майстер однаково свобідно володіє усяким матеріялом до скульптури: лита бронза і різане дерево, твердий ґіпс і мягка глина однаково служать майстрові, і з кожного з них Стаховський видобуває потрібні йому і властиві тому матеріялові ефекти. Бронзою користується для реального трактування тяжкої туши «бегемота», і ця енерґійна туша, міцно тримається на твердих метальових ногах. Навпаки той самий бегемот, трактований в теракоті широко, навіть трохи по кустарному стилізований, переливається наперед до морди цілою своєю масою, переливається всею своєю вагою, з нестримною тупою звіриною енергією. Подібно трактований «носорог», так само стилізований із теракоти, тою ж інстинктивною непереможною силою тихо подається вперед, здається невпинно суне вся його тяжка незграбна маса. Навпаки, спокійно-монументально тупо стоїть без найменшого руху деревляний бізон. Блок дерева як-найкраще служить під рукою майстра для передачи велитенської монументальности звіря. Невелика по розмірам скульптура, в багато разів менша від натуральної великости, здається давить своїми розмірами, а в дійсности давить монументальністю своїх тяжких пропорцій. З удосконаленим знанням специфічних пропорцій дикого коня з тяжкою головою і коротким тулубом на тонких ногах одлито із ґіпса тверді форми «коника Пржевальського». Навпаки, в мягких формах Стаховський передає кошачу повадку групи левів. Ліплені форми і вишукані лінії майстерно обєднують в одному застиглому пориві всю групу із трьох левів, і це обєднання завершує архитектонична будова цілої групи в строгій формі пираміди. Разом з тим Стаховський своїх звірів не синтезує, а швидче індивідуалізує, так що кожен звір у Стаховського не є загальним звірем своєї породи, але має персональні риси, а иноді і досить складну психологичну трактовку. І всі ці ріжноманітні риси праці майстра спокійно урівноважені в цілому

комплексі його праць, і ні одна риса не вибивається перед иншими, лишаючи враження майстерної викіченості і шляхетної стриманости.

Архитектурні викреси церковних і свіцьких будівель виставив професор архитектури *С. Тимошенко.* В проектах церковних майстер виходить із форм українського будівельного мистецтва XVII—XVIII віків, иноді, особливо в деревляних будівлях, зовсім близько дотримуючись старих взірців, так що його церква в Дрогобичу наближається до реконструкції пятибанної східно-галицької церкви. Навпаки проект великої мурованої церкви ніби шукає зробити крок вперед у процесі розвою тих специфічно українських форм, розвій яких спинився в кінці XVIII віку. В стремлінню розвивати ці форми далі Тимошенко робить рискований крок до дальшого комплікування від девятизрубної церкви, до великанського храму, скомпонованого із 17 кондіґнацій. І цей крок не тільки удається майстрові, але майстер успіває звести весь комплекс цих 17 кондіґнацій до одної архитектурної цілости, і такий успіх Тимошенка одкриває перед національно-українською церковною архитектурою зовсім поважні перспективи. Навпаки свіцькі будівлі того ж майстра являються в своїй основі продуктом модерної архитектури не без властивого нашій добі еклектизму, незалежно від того, чи майстер в своїй праці виходить із локального старого будівництва, чи із будівництва доби класичности. В першому випадкові Тимошенко залюбки використовує гостру форму перекриття соломяної стріхи, иноді з кокетливими перерізами і влучно використовує цю форму для інтимних віль або сільських будинків. Можна спорити проти вживання майстром шостикутних прорізів дверей та вікон в мурованій будівлі, так само можна спорити проти системи прибудовування ґанків на колонах в палацах ампірного складу; і те і друге, можливо, не в характері української архитектури. Шостикутні прорізи в старому українському будівництві зустрічаються тільки в дереві, а ґанки доби класичности український смак до затишности та інтимности волів викроєні із середини будівлі, а не прибудовані зовні. Але можна спорити проти цих деталів архитектурної праці Тимошенка, одначе не можна спорити проти того, що на загал декораційні деталі у майстра не затемнюють архитектурної ясности цілого. Згідно з українською традицією Тимошенко вживає декораційних окрас із шляхетною стриманістю і тактом, підсказаним конструктивною доцільністю.

Таким чином група пяти майстрів пражської Студії є група пяти самостійних незалежних артистичних індивідуальностей і кожен із майстрів групи на інавґураційній виставі перед пражською громадою виступив вповні определеною артистичною величиною. Ціла вистава з гідністю представила на суд чеського громадянства де-які грані сучасного українського мистецтва.

Д. Антонович.

ILLUSTRATIONS

РЕПРОДУКЦІЇ

1) Vue prise sur l'ensemble de l'exposition
2) inaugurale du Studio Ukrainien à Prague 16/X—17/XI 1924

I. Kouletz.

3 La Reminiscence
4 L'Antéchrist
5 La Guillotine
6 La Revolution
7 Vendeuse de fleurs
8 Symphonie de Bethoven

S. Mako.

9 Tête poudrée
10 L'homme au monocle
11 L'enfant dormant
12 Composition (Fragment)
13 Portrait de madame K.
14 La garçonne

I. Mozalevsky.

15 L'ouvrier
16 Le vieux guerrier
17 Deux miniatures a) 1922. b) 1924
18 Portrait d'un homme à la barbe
19 Motif ornemental pour illustrer un livre d'enfants
20 Modèle du sceau pour l'Université Ukrainienne de Prague

K. Stakhovsky.

21 Portrait de mademoiselle M. K.
22 Un groupe de lions
23 Le taureau indien (bois)
24 Le rhinocéros (terre cuite)
25 Le bison (bois)
26 Le cheval sauvage (plâtre)
27 L'hippopotame (bronze)

K. Timochenko.

28 L'église aux environs de Drohobytch
29 Eglise à neuf coupoles
30 Projet de palais communal de province
31 Une demeure seigneuriale

Les photographies ont été exécutées par les soins de monsieur A. Houbtchevsky. Prague.

1) Загальні вигляди інавґураційної вистави
2) Української Студії в Празі 26/X—17/XI 1924

І. Кулець.

3 Ремінісценція
4 Антихрист
5 Ґільотина
6 Революція
7 Продавщиця квітів
8 Симфонія Бетговена

С. Мако.

9 Пудрована дама. 1920 р.
10 Портрет пана G. 1920 р.
11 У сні. 1921 р.
12 Фраґмент із «Композиції»
13 Портрет пані К.
14 Холостячка. 1924 р.

І. Мозалевський.

15 Робітник. 1923 р.
16 Рицарь. 1921 р.
17 Мініатюри а) 1922 р. b) 1924 р.
18 Портрет старушка. 1924 р.
19 Родина півнів (до казки). 1924 р.
20 Печать Українського Університету в Празі. 1924 р.

К. Стаховський.

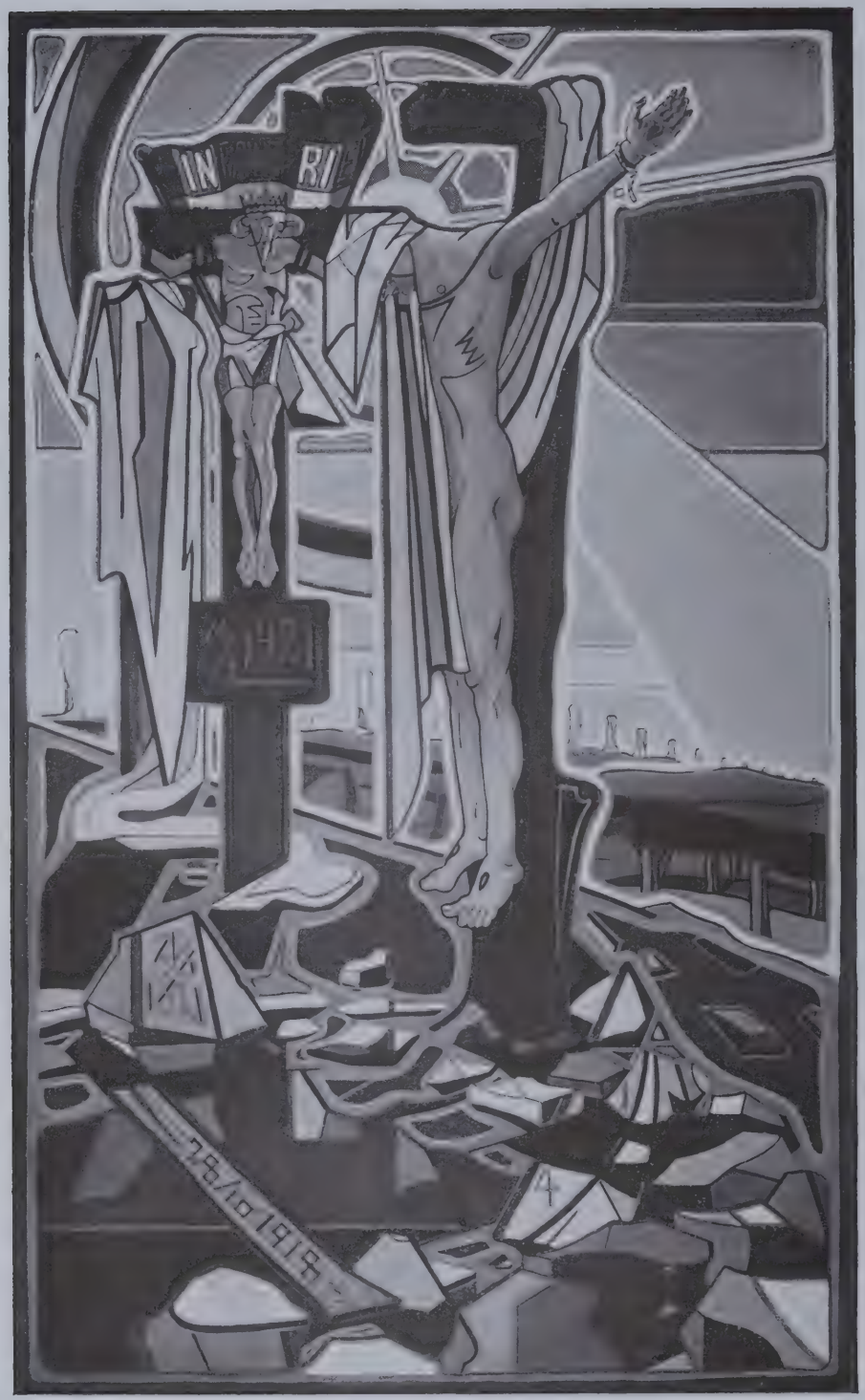
21 Портрет панни М. К.
22 Група левів. 1924 р.
23 Індійський бик (дерево). 1923 р.
24 Носорог (теракота). 1923 р.
25 Бізон (дерево). 1923 р.
26 Дикий кінь Пржевальського (ґіпс). 1924 р.
27 Бегемот (бронза). 1919 р.

С. Тимошенко.

28 Церква біля Дрогобича
29 Девятибанна церква
30 Ратуша малого міста
31 Вельможний палац

Фотографії для репродукцій виконував А. Губчевський. Прага.

1. 2. Vues prises sur l'ensemble de l'exposition inaugurale du Studio Ukrainien de Prague.
1. 2. Загальні вигляди інавґураційної вистави Української Студії в Празі 26/X—17/XI 1924.



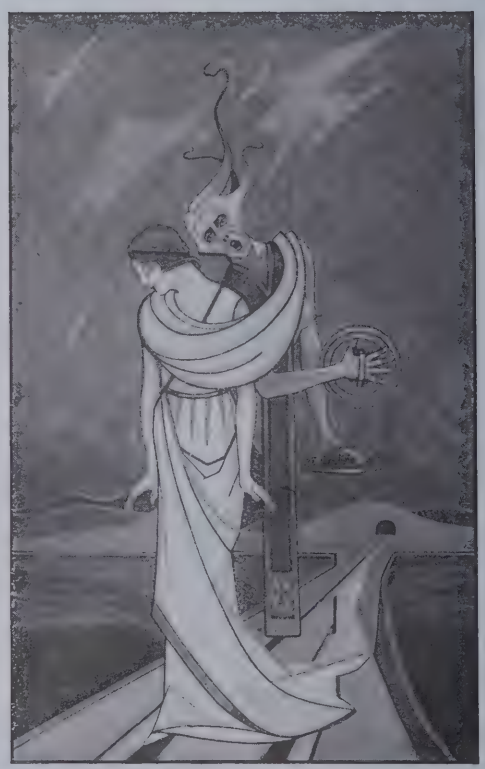
3. J. Kouletz. La Reminiscence. *3. І. Кулець. Ремінісценція.*

4. J. Kouletz. L'Antéchrist. *4. І. Кулець. Антихрист.*

5

6

7



8

J. Kouletz. 5. La Guillotine. 6. La Revolution. 7. La Vendeuse de fleurs. 8. La Symphonie de Bethoven.
І. Кулець. 5. Гільотина. 6. Революція. 7. Продавщиця квітів 8. Симфонія Бетговена.

9

10

11

S. Mako. 9. Tête poudrée. 10. L'homme au monocle. 11. L'enfant dormant.
С. Мако. 9. Пудрована дама. 10. Портрет пана G. 11. У сні.

12. S. Mako. Composition (Fragment).

12. С. Мако. Фрагмент із «Композиції».

13

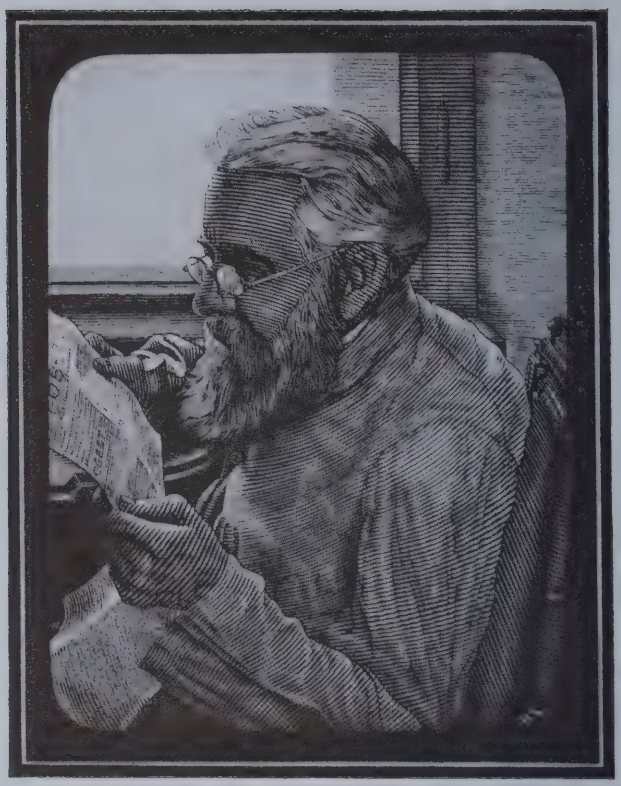
14

S. Mako. 13. Portrait de madame K. 14. La garçonne. *С. Мако. 13. Портрет пані К. 14. Холостячка.*

15. J. Mozalevsky. L'ouvrier. *15. І. Мозалевський. Робітник.*

16. J. Mozalevsky. Le vieux guerrier. *16. І. Мозалевський. Рицарь.*

17



18

19

20

J. Mozalevsky. 17. Deux miniatures. 18. Portrait d'un homme à la barbe. 19. Motif ornamental pour illustrer un livre d'enfants. 20. Le modele du sceau pour l'Université Ukrainienne de Prague.
І. Мозалевський. 17. Мініатюри. 18. Портрет старушка. 19. Родина півнів (до казки). 20. Печать Українського Університету в Празі.

21

22

K. Stakhovsky. 21. Portrait de mademoiselle M. K. 22. Un groupe de lions.
К. Стаховський. 21. Портрет панни М. К. 22. Група левів.

23

24

25

K. Stakhovsky. 23. Le taureau indien (bois). 24. Le rhinocéros (terre cuite). 25. Le bison (bois).
К. Стахозський. 23. Індійський бик (дерево). 24. Носорог (теракота). 25. Бізон (дерево).

26

27

K. Stakhovsky. 26. Le cheval sauvage (platre). 27. L'hippopotame (bronze).
К. Стаховський. 26. Дикий кінь Пржевальського (тінс) 27. Бегемот (бронза).

28. S. Timochenko. L'église aux environs de Drohobytch.
28. С. Тимошенко. Церква біля Дрогобича.

29. S. Timochenko. Eglise aux neuf coupoles.
29. С. Тимошенко. Девятибанна церква.

30

31

S. Timochenko. 30. Projet d'un palais communal de province. 31. Une demeure seigneuriale.
С. Тимошенко. 30. Ратуша малого міста. 31. Вельможний палац.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
Q. 709.477 G927 C001
Artistes du Studio de Prague = Hrupa pra
3 0112 089642737